

LES APORTACIONS DEL TEATRE VIU, L'EADAG I LA COMPANYIA ADRIÀ GUAL AL TEATRE CATALÀ DELS ANYS CINQUANTA I SEIXANTA

Ricard Salvat

Iolanda Garcia Madariaga — Benvinguts i benvingudes a les jornades sobre el teatre independent. Avui serà una tarda d'autèntics pesos pesants. Si m'ha estat difícil i he estat poc encertada a l'hora de parlar del currículum dels participants anteriors, ara em sento absolutament incapaç de resumir el currículum del doctor Ricard Salvat, de fer-vos-en un petit esbós. Per tant, no us el presentaré. Suposo que el coneixeu prou bé. Però sí que us explicaré una anècdota. Jo anava a un institut no pas de comarca sinó de províncies, que es troba al sud del sud, a la província d'Almeria, i hi feia teatre. Quan em vaig plantejar de fer estudis teatrals, un senyor de la universitat, d'una universitat, feia classes de teatre. I sortia als «papers», en aquelles revistes que alguns membres de la taula han esmentat: *Primer Acto*, *Yorick*, *Pipirijaina*. Per això vaig triar la ciutat de Barcelona per venir a fer els meus estudis. No me n'he penedit mai. En Ricard Salvat us parlarà sobre la seva experiència en el teatre independent.

Ricard Salvat — Moltes gràcies, Iolanda. Has fet molt bé de presentar-me com ho has fet. Malgrat el que has dit, em fa l'efecte que cap dels presents em coneix. Ni deuen saber que jo durant molts anys vaig ser professor d'aquesta casa. Però tant és. Teniu la sort de tenir aquí un munt de persones que val la pena d'escoltar amb atenció, i per això escurçaré al màxim la meva ponència. Després, quan la publicarem, ja la podreu llegir tal com hauria de ser. Però l'ocasió de reunir tanta gent que és realment protagonista del teatre independent no la tornareu a tenir.

Ahir, quan van començar les jornades, vaig tenir l'honor de substituir el senyor Joan Maria Gual a la inauguració. Us vaig intentar de fer, de manera improvisada i amb rapidesa, un panorama de tot allò que comportà el teatre independent. Ara hi insistiré. Fixeu-vos que hi hem fet moltes voltes. El teatre independent no sabem del tot què és. Cadascú l'interpreta d'una manera diferent. Jo us puc dir com el veig i com el vam fer. Els qui han parlat fins ara sobre aquest teatre, no sé si us heu adonat que m'han anomenat diferents cops. (Tots ells han estat excessivament amables, i davant d'aquests reconeixements excessius un no sap ben bé quina cara fer.) En una conferència que vaig fer a l'ADB el 1957, que dirigia Frederic Roda, crec que ja vaig parlar per primera vegada sobre teatre independent. Però no perquè inventés la denominació, sinó perquè en aquell moment ja començava a tenir força relació amb Amèrica del Sud (concretament amb Buenos Aires). En venien actors i directors que eren deixebles de Margarida Xirgu (jo no sé, no devia poder aguantar tanta gent a l'aula Margarida Xirgu!) Tots eren *discípulos* de Margarida Xirgu i *todos hablaban* a la manera de la Margarida. Parlaven molt de teatre independent i d'un grup que es deia Fray Mocho, en què hi havia una persona que després va ser un paradigma

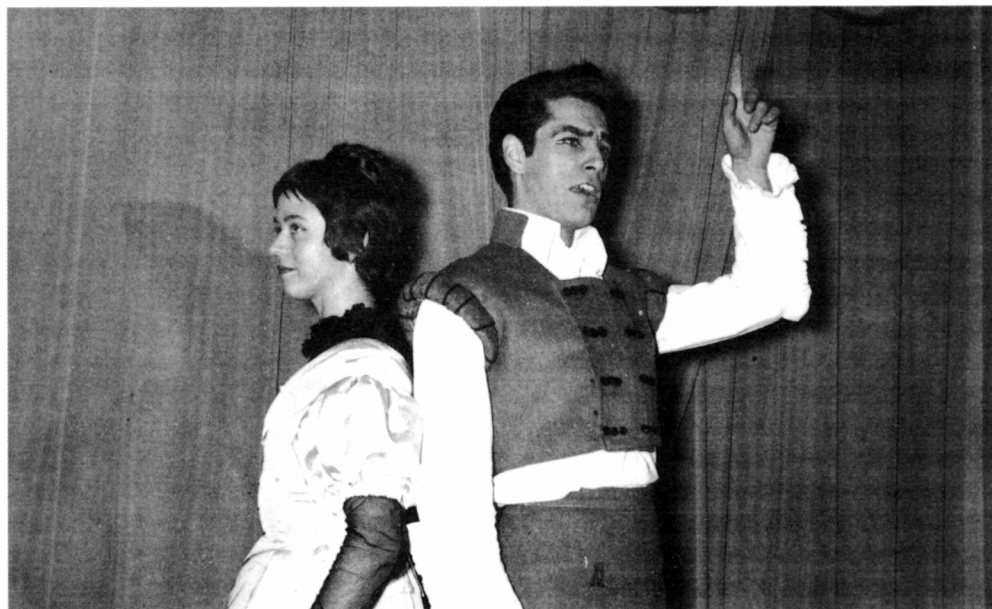
d'aquest moviment, l'Osvaldo Dragún. Per tant, la denominació de teatre independent l'havia usat el grup Fray Mocho de la Universitat de Buenos Aires i anava molt unida (hi insisteixo) a la personalitat d'Osvaldo Dragún. No obstant això, la denominació ja venia de lluny.

Acostumo a dir que la denominació teatre independent ve de Buenos Aires. Però a Madrid tendeixen a fer córrer la idea que és un terme que ells se'l van inventar. Hi ha molts documents que proven la nostra afirmació. El que és més decisiu és el llibre de José Marial *El Teatro Independiente*, que va publicar Alpe de Buenos Aires abans de l'agost del 1955.¹ El moviment argentí de teatre independent va ser tan summament important i ampli que es va arribar a crear la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI).

Dragún va escriure una obra que aleshores la vam representar pràcticament tots els grups: *Historias para ser contadas*. La fèiem completa i també a trossos (perquè es tractava de diversos esquetxs). En un dels primers TEUS (el d'Arquitectura) la va fer el gran crític Alberto González Troyano. Aquest TEU era inusual, perquè normalment els deixebles d'arquitectura no feien teatre. I allò era teatre independent.

El teatre independent representa una altra manera d'entendre el negoci del teatre (que això és l'únic que s'han descuidat de dir). S'ha dit que tothom cobràvem el mateix (això, quan cobràvem!), però no s'ha dit que això era una voluntat buscada. La diferència amb el teatre professional, que té sous esglaonats de més a menys o de menys a més, és que en l'independent érem una mena de cooperativa on tots cobràvem igual. Això ja s'havia fet durant la República i hi ha una història, veritable o no, que s'ha fet molt famosa. És la de l'Hipólito Lázaro, i correspon a l'època del Liceu proletaritzat. L'anècdota parla que un dia l'Hipólito, que cobrava igual que tothom, li va dir al sindicat del qual depenien els treballadors de l'espectacle: «Així, doncs, jo cobro igual que el senyor que és al lavabo? Doncs miri, el dilluns, dimecres i divendres jo cantaré. Els altres dies el senyor que és al lavabo que vingui i que canti i jo aniré al lavabo.» Això ens ho explicava la gent de la República fent broma. Ens ho explicaven els pocs que quedaven aquí, però també els exiliats. Aquesta anècdota explica els excessos que es varen fer en aquesta ciutat, en uns moments decisius, com ara són els de la revolució proletària.

Ahir també vaig intentar explicar (considero que és fonamental i que no s'hauria d'oblidar) que del 1939 al 1946 el teatre català estava prohibit. Gràcies als capellans de províncies (ara en diuen comarques, però abans en deien províncies) es podia continuar fent teatre en català, teatre d'aficionats. En realitat, si es mira amb amplitud de mirada, no n'hi va haver una interrupció total. Però al Romea no es podia fer teatre en català, i quan es va permetre de fer-ne, era un teatre absolutament ahistòric, ploricó, de sardaneta, d'anar per casa, d'heroï que era l'hereu i de la pubilla. Es va recuperar un autor que venia de l'època republicana, un autor que tenia molta capacitat de contacte amb el públic, que hi connectava molt bé, en Josep Maria de Sagarra. A partir del 1946 pràcticament no es representava cap altre autor que no fos en Sagarra, i el Romea funcionava com una empresa tradicional: hi manava un empresari, el senyor Joan Serrat Huguet, ajudat pel senyor Xavier Regàs, que n'era el segon. En Regàs estava considerat un autor de menys qualitat que Sagarra. Evidentment no era tan bon escriptor. En Sagarra era un escriptor, un poeta i un dialogant excel·lent, però feia les concessions necessàries per poder tenir èxit popular. Tots dos s'hi alternaven i permetien estrenar, a més a més, una sèrie d'autors que venien dels teatres d'aficionats, que feien un teatre de baix nivell literari que no els molestava per res.



*Julieta Serrano i Fernando Cebrián a La Marquesa Rosalinda, de Ramon Maria del Valle-Inclán.
Direcció: Diego Asensio. Palestra de Arte Dramático. Cúpula del Coliseum.*

Unes obres que, fins i tot, eren falsament europeïstes. Me'n recordo d'una: *Berlín Plaça Alter*, de Francesc Lorenzo García. Era molt clar que el senyor Lorenzo mai no havia estat a Berlín, pels errors que feia en el títol mateix. Però, amb errades o no, ens agradava... Imagineu-vos: amb *Berlín Plaça Alter* quedaves impressionat i et semblava que ja havies estat a tot Europa!

Aquest panorama va fer possible un gran èxit comercial: *La ferida lluminosa*, de Sagarra. (Aquesta obra, José Luis Garci, aquest kamikaze del cinema que de vegades fa pel·lícules impossibles, la va adaptar recentment. Jo no l'he poguda veure encara. N'he vist d'altres, d'ell, com ara *Canción de cuna*, que corrobora la idea de kamikaze de què us parlava pel fet de rodar aquella obra de Gregorio Martínez Sierra, perquè és d'una tendresa pujadíssima de to. Suposo que en alguna videoteca es poden trobar aquests títols.) Tots els de la companyia estable del Romea que intervingueren en aquesta obra varen fer molts diners.

En morir Sagarra el 1962, el Romea es va quedar sense l'autor de la casa. Mentrestant, al marge del que passava al Romea, continuava sense haver-hi gaire teatre. O sigui, a Madrid dominava Benavente, i després quan Benavente resultava massa fi, el molt admirat Guillermo Heras (o no sé qui) ha parlat del *casposo* de Benavente. De fet, la caspa veritable, per mi, era Adolfo Torrado amb el seu personatge la minyona Chiruca i aquella Galícia de caricatura que es va inventar. I la Chiruca parlava d'aquella manera a la gallega («cuando los madrileños hablan gallego»)... Igualment que els gallecs, els catalans no sortíem gairebé mai al teatre de Madrid, i si hi

sortíem era per fer riure i ridiculitzar-nos. Sovint, solia aparèixer l'empresari català, que tenia una *querida* i que li volia pagar una revista... Que després, anys després, variants d'aquest personatge les va fer José Sazatornil. Aquest, doncs, n'era el panorama. A Madrid Benavente-Torrado, aquí Sagarra-Regàs. Regàs era molt més fi i sensible que Torrado. És l'autor d'aquella admirable adaptació de l'obra d'Andreiev *La cuadratura del círculo*, que es deia *Camarada Cupido*, en la qual es va revelar Joan Capri i va tenir un gran èxit.

A banda d'això, hi havia una joventut que estava absolutament descontenta i que volia fer coses diferents. Un refugi possible era la universitat. En el fons tothom, o gairebé tothom, érem a la universitat. Jo vaig començar el 1952, ens hi vam trobar un grup i vam crear l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE). En aquell grup hi havia, agafeu-vos fort, en Feliu Formosa; la que després va ser la seva dona i que va morir, la Maria Plans (que hi té un teatre dedicat a Terrassa); Marcel Plans, el seu germà; el professor Joaquim Marco (catedràtic de Literatura); Salvador Giner (catedràtic de Sociologia) i Josep Maria Carandell (en Carandell començava a viatjar per tot el món i ja no hi venia gaire, però era molt simpàtic i ens ho passàvem la mar de bé als assaigs, quan era aquí). Després s'hi incorporaren alguns amics del meu germà, que estudiava a l'Institut del Teatre a la secció d'Escenografia. Ell em presentava gent de la secció d'Interpretació, com per exemple, Narcís Ribas. També s'hi incorporà Maria Assumpció Fors, que no s'acabà dedicant al teatre professional del tot, però que fou un puntal d'un cert teatre independent, sobretot de l'ADB, M. Àngels Burzón, Josep Maria Castellet (cosí del crític). Tots plegats vam començar a fer teatre fins que el Sindicato Español Universitario ens ho impedí. Cal recordar que per matricular-se a la universitat havies d'estar obligatòriament adscrit a un sindicat espanyol universitari (el que en dèiem el SEU). Del Sindicato Español Universitario depenia el TEU (Teatro Español Universitario). De TEUS n'hi havia un de districte i d'altres de facultats. Cada facultat tenia el seu TEU i per damunt amb tots els TEUS de facultat es formava el del districte, el qual el dirigia, si més no puntualment, l'Antoni Chic. Ara som bons amics, però aleshores el nostre grup estava molt enfrontat a la gent del TEU. No ens agradaven gens, perquè no eren de la universitat. Chic era director professional. Viatjaven a l'estranger i convidaven actors professionals, com la Núria Espert i la Glòria Roig, la germana de la Montserrat, cap d'ells universitaris, i se n'anaven a Itàlia i a altres llocs a fer teatre en nom de la nostra universitat. Nosaltres ens ho miràvem amb una certa enveja. Però a més a més, no contents amb això, el SEU ens negava assajar a les aules de l'edifici de la plaça de la Universitat.

Qui ens hauria dit que al cap dels anys l'Administració actual també ens negaria utilitzar les aules a la universitat. Ja veieu que aquí, en aquesta casa, no tenim un teatre, que aquí, en aquests edificis, no tenim un lloc d'assaig... Fa una estona parlava amb un alumne (que espero que serà la gran promesa del futur; perquè comença per dalt de tot, amb un Ruzzante) que encara avui dia es veu obligat a assajar de qualsevol manera. Em sento fracassat en aquesta casa, no he aconseguit cap infraestructura. Ja ho sé que no em sé vendre i que no faig política, ni passadissos... En aquesta sala, entre els assistents, hi ha un antic degà que s'ho deu estar passant una mica malament: doncs que ho passi malament! A més a més, no ens han deixat actuar ni al pati de Lletres. Jo, per exemple, no hi he actuat mai. Enguany s'han complert quinze cicles de música, però no s'ha fet cap cicle de teatre dintre de la Universitat i ningú no hi diu res. Tothom veu molt bé que la música tingui un tracte de favor. I s'accepta amb una total indiferència que no s'hagi fet mai cap cicle de teatre.

Doncs bé, abans no ens deixaven ni aquesta possibilitat, la de tenir l'aula que vostè té, senyor director de *La Moschetta*. Venien i ens pegaven. Els del SEU tenien a les seves files aquests fei-xistes «habituals», una mena d'escamots. A mi no em van pegar mai, la veritat. Però, en Feliu Formosa assegura que sí. Recordo un dia que vaig arribar a l'assaig i estava congestionat, eren fora de l'aula i li vaig preguntar per què no era a dins de l'aula. En Feliu m'ho va explicar tot. Vaig de-cidir que ja n'hi havia prou. Vam començar a plantejar-nos què havíem de fer a partir de llavors. Vam decidir d'anar-nos-en. Estàvem desesperats; i quan ets jove t'agrada molt fer victimisme exacerbant. Érem al bar; i ens queixàvem i ens lamentàvem de la nostra situació. Amb nosaltres estudiava una noia meravellosa i molt simpàtica que es diu Roser Verdaguer. Ara és una excel·lent traductora. Ens va cedir un local. Ella era molt amiga de l'Eva Forest, l'esposa d'Alfonso Sastre. Ens va cedir un local que es deia Pro-Libris, que es troba gairebé davant per davant del Ritz. En aquella època era una llibreria d'alt nivell. Hi venien llibres de gran qualitat, incunables. Els diumenges al matí hi fèiem teatre. Fonamentalment volíem fer teatre en català, encara que també en fèiem de textos en castellà. Tot plegat era molt arriscat en aquell moment, el 1953. Vam fer; agafeu-vos fort, dos diàlegs de Plató. Imagineu-vos, una cosa molt avorrida: el *Critó* i l'*Eutífró*. Era la pretensió absoluta! Vam començar i vam continuar fins que el degà d'aquell moment, el doctor Pericot, va creure que la situació ja durava massa i que es posaven molt nerviosos. Em va cridar i em va demanar que acceptés de dirigir el TEU de Filosofia i Lletres, que ell ens protegiria (i sí, és veritat que ens va protegir). Vam anar a un concurs de TEUS de tot Espanya que va tenir lloc a Barcelona, el que seria després el Teatre Regina. En aquest concurs vaig conèixer Pepe Martín Recuerda. Ell dirigia el TEU de Granada. Hi vàrem estrenar, però suposo que devíem de ser molt dolents perquè ens van dedicar un gran picament de peus, el primer que he sofert en la meua història. Va ser tan bèstia que el senyor Luís Marsillach (el pare de l'Adolfo) va protestar i tot; era un home del sistema, de confiança de la gent oficial. Però devia ser molt honest, suposo, perquè va trobar que no hi havia dret i ho va dir clarament. I sembla que el van amenaçar seriosament per haver-nos defensat. Després actuàrem a l'estudi Lluís Masriera, i començàrem a fer bolos al Teatre Bartrina de Reus.

Un bon dia vaig conèixer el doctor Miquel Porter. Ell era més gran que jo. Ens vam conèixer perquè vam fer un viatge junts per tot Castella, un viatge de curs amb un professor que ens amargava la vida. Ara us explicaré de què es tractava: anàvem tots a Castella i visitàvem museus, edificis, i descobríem el món. I ens deia: «Fíjense bien en esta ruina o fíjense bien en ese portal porque saldrá en el examen y si no lo recuerdan los suspenderé». I deies: «vostè em suspensarà, però ara deixi'm ser feliç, deixi'm veure bé això, deixi'm veure bé El Prado». En aquell moment, agafeu-vos fort, aquest senyor ens examinava amb els *Summa Artis*, que són uns llibres molt rars, uns patracols enormes del mestre Josep Pijoan que tenen un munt de fotografies. T'obria un volum i tapava el peu de fotografia i et preguntava de què es tractava la fotografia. Va arribar un moment que els deixebles que d'art en sabien menys eren els que treien millor nota. I un bon dia, amb l'Emilio Rey, un company (que figurava que érem els únics que sabíem d'art) ens vam empipar. Vam anar a una companya i li vam preguntar com era que treia tan bones notes. Ens ho explicà. Sabeu què feien? S'aprenien el numero de totes les planes una per una de cada volum, i els peus de fotografia que corresponien a cada plana, i així treien matrícules.

En Miquel Porter ens va proposar de fer teatre improvisat. Jo no sabia ben bé de què es tractava, però em va aclarir que era teatre sense text (com que ja començava a saber una mica

de música, vaig pensar que volia fer una cosa semblant al jazz en música). El 1956 vam començar unes sessions de teatre improvisat que en vam dir Teatre Viu (encara no existia l'ADB). Vam fer un manifest i componguérem uns programes que els dividírem en tres parts. El primer era la improvisació, però preparada amb una tècnica que en dèiem «temes a soggeto». En aquell moment, creïem que això ens ho acabàvem d'inventar nosaltres. Jo estava convençut que érem els primers al món que fèiem teatre improvisat, en tota la història del teatre, i que passaríem a la història amb majúscules. Però amb el temps, estudiant, vam aprendre que la Commedia dell'Arte feia molts anys que en feia, i tot d'altra gent. I perquè no es notés tant, començàrem a utilitzar termes de la gent de la Commedia dell'Arte. Però us juro que el 1956 estava convençut que fèiem història i que érem els únics que havíem improvisat en tota la vida dels vint-i-quatre i mig de segles de la raça blanca.

La segona part consistia a improvisar sobre el que ens proposava algú del públic. Algú s'aixecava i ens explicava una història; els actors ens reuníem a l'escenari i preparàvem l'actuació en un o dos minuts. Això era increïble, perquè podien passar unes coses absolutament insòlites i sorprenents... La majoria dels qui hi intervenien eren dones amb problemes afectius. Però de vegades ens explicaven unes històries absolutament interessants, algunes de molt punyents. Va arribar un moment que vam voler-ho fer en un teatre i vam anar al Candilejas. D'aquest teatre no se n'ha parlat en aquestes jornades, però cal remarcar que va fer una feina molt important. El dirigia un tal Ramir Bascompte. Representa un dels primers passos del teatre independent cap al teatre professional. En Ramir Bascompte té escrites una mena de memòries que algun dia mirarem de publicar, perquè es tracta d'un resum de tota aquesta època. Aquest grup que va ser al Candilejas, van ser els primers d'agafar la Cúpula del Coliseum, que és la cúpula real que hi ha al cinema Coliseum. Era i encara és un lloc privilegiat. Allà van començar a fer teatre, abans que nosaltres, Jordi Grau, un director admirable, Diego Asensio, que va morir molt jove, i Ramir Bascompte. També hi actuaren Dora Santacreu, Fernando Cebrián, Julieta Serrano, gent que venia d'aquell teatre que es feia a les cases particulars. La Julieta Serrano la vaig descobrir com a actriu en un espectacle de Joan Brossa que es feia al menjador de can Joan Obiols, que després seria catedràtic de Psiquiatria. Va ser el metge que va morir a casa de Salvador Dalí.

La tercera part del Teatre Viu es tractava de pantomimes. De pantomimes, ja en fèiem aleshores. I en vàrem fer fins que van començar a destacar Els Joglars, els quals van començar fent pantomima (després van parlar, però primerament el seu teatre era gestual). Vam fer pantomima durant set o vuit anys i anàrem a París i Alemanya amb Étienne Decroux, Raymond Duncan; apreníem i veníem aquí per repetir-ho.

En relació amb el grup de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) s'està explicant la història d'una manera absolutament falsa. L'ADB és un grup que depenia de representants de l'alta burgesia catalana. Aquests senyors van saber de l'existència de tots aquests grups que sortien incontrolats, que eren catalanistes i que tenien èxit. Un cert catalanisme burgès va tenir por o com a mínim es va inquietar. Es va decidir llavors de crear l'ADB, que primerament volia ser la gènesi d'un teatre professional i la futura seu d'un teatre nacional. Van agafar dos actors o directors professionals. Un de Tolosa del Llenguadoc, Maurice Sarrazin, i d'aquí, en Pau Garsaball i en Lluís Orduna. Valoro molt tot el que explica en Jordi Coca en el seu llibre, però la seva història de l'ADB és absolutament i generosament mitificada. Al si de l'ADB s'hi van començar a crear dues tendències: els qui volien ser realment professionals i els qui simplement volien fer teatre

com a *hobby*, potser evidentment per catalanisme, però només teatre per divertir-se, perquè això de fer teatre de tant en tant al Romea o al Palau de la Música agradava molt. Quan els proposaves que s'hi dediquessin professionalment, es posaven furiosos (encara hi havia classes!) El que em varen arribar a dir! Molt educats, ells, però el que em van arribar a dir! Sarrazin se'n va cansar, l'Orduna va sortir corrent, Garsaball va dir que tenia altres feines, i hi va entrar Jordi Sarsanedas. Aquest grup depenia d'un altre grup superior, L'Alegria que Torna. (El nom era un homenatge a l'obra *L'alegria que passa*, de Rusiñol, que és la història d'un teatre circ que arriba a un poble, el fa somniar i després se'n va; el grup també volia ser «l'alegria que torna», perquè començava a reunir els exiliats que tornaven. Els exiliats enviaven les esposes per temptejar la situació, mentre ells encara romanien a l'exili. Molts eren antics afiliats a la Lliga; per tant, jo diria que no era la Convergència actual, però sí que d'aquesta gent n'ha anat sorgint la part més dura de Convergència. Potser estarien més a prop d'Unió.)

Mentre jo estudiava a Alemanya, el doctor Miquel Porter (que va anar ocupant el lloc d'en Jordi Sarsanedas) es va entrevistar amb en Frederic Roda. (En Miquel era l'encant personificat. Jo, en canvi, era el dolent de la pel·lícula.) En Frederic li va dir que podíem assajar i actuar al Cercle



Los misterios de la misa, de Pedro Calderón de la Barca. Direcció: Diego Asensio.
Palestra de Arte Dramático. Catedral de Barcelona. (Barceló)

de Sant Lluç. I és que anar sempre a les cases particulars a assajar sense tenir un lloc fix era molt dur. (I a més acabàvem amb tot el *whisky* del pare del Miquel, el qual no deia res, però érem capaços de beure'ns-el tot.) Quan vaig tornar d'Alemanya i em vaig trobar instal·lat en la nova seu em vaig plantejar què hi feia jo en aquell ambient. Però el fet de tenir una seu fixa era tan agradable... A més disposàvem d'unes golfes bellíssimes per assajar! Vam crear el TV, la part experimental de l'ADB. El vam crear com a entitat que englobava el grup amb les tres seccions habituals i una incipient escola. També creàrem una nova secció, la del psicodrama, que dirigíem el doctor Joan Obiols i jo, les sessions de la qual les férem a l'Hospital Clínic, emmascarats o protegits per la càtedra del doctor Sarró.

A la vegada —hi insisteixo— vaig crear una escola, un inici d'escola. Fins que en un moment determinat aquestes senyores absolutament interessants, algunes d'elles de L'Alegria que Torna, em van demanar si volia dirigir l'ADB. Els vaig dir que sí, perquè a l'entitat l'únic que cobrava era el director. Crec recordar que eren tres mil pessetes al mes, però en aquella època per a mi, imagineu-vos, era una quantitat ben important. Es van reunir les senyores amb la Junta. L'altre candidat era el senyor Roda, que llavors no tenia ni de lluny la trajectòria teatral que jo tenia, però van considerar que el senyor Roda tenia una família i que aquest sou li aniria molt bé, i que jo era un noi que podia esperar-me. Van triar-lo a ell, cosa que vaig trobar molt bé. (Això ho he volgut explicar perquè ja és hora que s'expliqui. Tots plegats ja som prou grans, i després del que va passar diumenge amb en Montanyès i ara aquest acte... Crec que s'ha de dir la veritat.)

Els ingressos de l'ADB venien de l'entitat superior, L'Alegria que Torna. Aquesta entitat organitzava reunions de teatre a llocs de prestigi (al Liceu, on varen muntar *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, dirigida per Frederic Roda; *El burgès gentilhome*, de Molière, al cinema Windsor, en sessió completa, on s'interpretava la música de Lully, etc., dirigida per mi, i la part coreogràfica per Manuel Cubeles). Alguns consideraven que a L'Alegria que Torna s'hi donava cita l'aristocràcia de la sang, la intel·ligència, l'art i els diners. En tot cas, eren persones molt agradables i amb mi treballaren tots plegats molt bé. Aquesta secció superior era la que dirigien unes altes dames que tenien, sobretot dues d'elles, una gran visió de futur: Eren Regina Tayà de Solà, Mariona Bonet, Mercè Armengol de Bonet i Montserrat Tayà. Tenien clar que s'havia de crear un teatre nacional català i que, si es feia només es podia fer amb professionals. Elles proposaren la meua candidatura per dirigir l'ADB, i algunes d'elles foren les que em digueren, un cop vaig perdre, que el millor que podia fer era marxar de l'ADB. Em van dir que no digués mai que elles m'ho aconsellaven.

Va arribar un moment que vaig entendre que allà no hi tenia res a fer. A més, quan deia que volia ser professional no em miraven bé. Un dia li ho vaig dir a la Carlota Soldevila, que era una gran actriu. El seu marit encara ho va acceptar, però altres actors em van dir que com m'atrevia a dir això, i totes les senyores presents hi assentiren. Tal com deia una amiga meua jo era una taca d'oli en un vas de llet. La taca d'oli fregit si ho voleu era jo, i el got de llet pura era la resta. És evident que no enganyàvem. El 1959 vaig dirigir un espectacle de la Maria Aurèlia Capmany, *Tu i l'hipòcrita*, que va constituir un canvi en el to de l'ADB. Tot i això, vaig comprendre que allà no hi tenia futur.

Vam crear l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual al Foment de les Arts Decoratives, on hi havia l'Alexandre Cirici Pellicer, el pare de Joan Maria Gual, Adrià Gual de Sojo, i sobretot l'Alfons Serrahima, pare de l'Ernest. Ens hi van fer molt fàcil l'entrada. Cirici Pellicer va crear un Museu d'Art Contemporani que en aquell moment era absolutament revolucionari. Dins del museu hi



A la fotografia, d'esquerra a dreta: Josefina Güell, Narcís Ribas i Joan Capri a El senyor Perramon, de Josep M. de Sagarra. Teatre Romea, 1960. (Toni de Sala)

havia una escola d'art que pretenia ser com La Bauhaus. En Cirici ens va proposar si volíem ser la part de teatre d'aquesta nova Bauhaus. L'escola va fer aquesta funció. L'espai era una meravella (actualment també ho és; l'altre dia el vaig visitar i va ser un bany brutal de magdalena proustiana; està igual; l'usen per a fer films de televisió). Va ser la segona vegada que s'hi feia teatre (primerament n'hi havia fet en Diego Asensio). Com que sóc historiador, dic sempre la veritat, almenys la que conec: el primer que va fer teatre circular va ser en Diego Asensio, el grup La Palestra de Arte Dramático, del qual surt la gent del Teatro Candilejas, que s'estava a la Rambla de Catalunya cantonada Diputació. Ara hi ha un hotel, l'hotel Calderón; abans, però, hi havia el Teatro Calderón, i en el soterrani del Teatro Calderón hi havia el Teatro Candilejas.

Hi vam crear la primera escola, evidentment descaradament en contra de l'Institut del Teatre. Era una escola amb tres cursos d'interpretació i de direcció. Vam agafar fonamentalment gent que no era de teatre. L'únic que ho era, era jo. Naturalment hi havia la Maria Aurèlia Capmany: vam ser cofundadors però mai codirectors. La idea va ser de tots dos; s'hi va afegir molt aviat la Carme Serrallonga, que era la gran consellera pedagògica de l'escola, i s'hi van anar afegint molta altra gent. Des de l'Antoni Tàpies fins a Mestres Quadreny passant pel meu germà, que feia escenografia, i Joan Obiols. Va ser un lloc de reunió del 1960 al 1969 de tota la intel·lectualitat no solament teatral catalana, sinó mundial. Hi van venir Pier Paolo Pasolini, Feltrinelli, José Cardoso Pires, Natalia Correia, Gabriel Celaya, José Bergamín, Wladimiro Dorigo: tothom! Algun dia s'haurà d'escriure aquesta història perquè si no es perdrà, s'esvairà.

Com que tots volíem ser professionals, molt aviat vàrem intentar de crear una companyia. Un dels primers carnets d'empresari (que per cert donava la Falange) el vaig tenir jo. Vaig haver de fer tot de declaracions de principis que llavors s'havien de fer. És convenient que sapiguen que els actors, per poder ser actors professionals només ho podien aconseguir per dos camins. O havien de ser llicenciats de l'Institut del Teatre o havien de fer de meritori com a mínim sis mesos en companyies establertes. En aquestes companyies, els nostres admesos havien de dir «la cena está servida» —hi insisteixo— durant sis mesos, i al cap d'aquest temps es veu que ja sabien de teatre. O també, agafeu-vos fort, s'havia de ser prostituta! A les prostitutes, com que no tenien un lloc clar d'ubicació professional, se'ls donava el carnet d'actriu. No us enganyo.

Vam crear la primera companyia professional al cap de dos anys de funcionar l'escola, primerament d'una manera una mica clandestina. Curiosament ens vam haver de dir Pequeño Teatro, perquè ens va dir la censura que poséssim aquest nom perquè ja tenia permisos acceptats. Vam agafar el títol de Miguel Narros, que havia fet uns espectacles preciosos al cine Windsor amb Margarita Lozano. Per exemple, *Réquiem por una monja*, de William Faulkner. Al cap de poc, el 1962, vam crear la Companyia Adrià Gual. Vam anar a veure en Xavier Regàs, que s'havia fixat molt en nosaltres i ens va cridar per participar al Festival Internacional de Teatre Llatí. Vam estrenar professionalment *Primera història d'Esther*, que va ser un gran èxit. Fins i tot la crítica ens va donar premis. Gonzalo Pérez Olaguer ens va ajudar molt. En aquell moment ell començava com a crític i teòric, i tota la seva ajuda ens va anar molt bé. Al cap de tres anys de fundar l'escola, vam crear la companyia professional Adrià Gual amb criteri estable. Ja havia mort Josep Maria de Sagarra. No sabien com programar el Romea, i els propietaris d'aquell moment, el 1962, van estar a punt de convertir el teatre en un pàrquing. Però uns patricis barcelonins (el nom dels quals els trobareu inscrits en una làpida entrant a la platea del Romea a l'esquerra) em van cridar per si me'n volia fer càrrec i em vaig atrevir a fer-me empresari. Un dels propietaris, el senyor

Domènec Valls i Taberner ens ajudava econòmicament una mica, però només una mica. Quan s'acabava la quantitat que el senyor Valls aportava, tota la resta l'havia de pagar jo. Així vam fer tres temporades. Tres temporades, que ho vull dir perquè no ho diu ningú, encara avui resulten totalment insòlites. Resultava increïble en aquell moment fer tarda i nit amb *Les mosques*, de Sartre, *Aquesta nit improvisem*, de Pirandello, *La bona persona de Sezuan*, de Bertolt Brecht, *Insults al públic*, de Peter Handke, etc., títols tots ells que ja m'agradaria que avui es fessin. Però d'això ja en parlarem; ho haurem de fer més endavant en una altra creació.

Vam ser el primer grup independent que es va professionalitzar, almenys a Catalunya. Aquest exemple va ser més o menys seguit. Va haver qui va trobar que érem massa burgesos, que fèiem Brecht, però que el nostre públic era la burgesia, perquè, és clar, era l'única que podia pagar els preus del Teatre Romea. Van crear l'Off Romea (que no es van atrevir a anomenar-lo Off Romea i van dir-li Off Barcelona) a l'Aliança del Poble Nou, i d'allà en varen sortir les altres companyies i l'embrió del que seria el Teatre Lliure.

Durant molts anys (i també ho voldria recordar) no era habitual que succeís el que ha dit Guillermo Heras, que va arribar al teatre independent una mica més tard que nosaltres. Durant uns quants anys només érem tres els representants al teatre espanyol que no érem de Madrid. Un era en Manuel Lorenzo, que en aquell moment ja tenia una companyia que va seguir una trajectòria semblant a la de l'EADAG, el Teatro Circo, que publicava uns quaderns de teatre que marcaren una època i crearen una escola de teatre. Curiosament, no sé per què, tant a ell com a mi, una vegada ha arribat la democràcia, ens han esborrat del mapa; i en Luis Iturri, d'Euskadi.

Ahir en Guillermo Heras va comentar que en aquell temps el Partit Comunista ho controlava tot. Igual que en Guillermo vaig fer el paper de *tonto útil* del Partit Comunista. Però de quina manera em van usar! És convenient de dir que van ser ells, els del Partit Comunista, sobretot els de l'exili, els qui em van demanar per favor que acceptés el càrrec de dirigir el Teatre Nacional, o en aquell moment, la Companyia Nacional, que jo vaig fer anomenar Àngel Guimerà. M'ho va demanar concretament l'Enrique Lister i em van dir que ells em donarien suport en tot moment. Com que tothom estava barallat amb tothom, els d'aquí, els de Barcelona, vam entendre que, en dirigir jo aquesta companyia, havia de contractar només gent del Partit Comunista. En aquest punt els vaig haver de parar els peus, perquè igual que ells m'ho van demanar, jo vaig consultar els altres partits i tothom em va dir que acceptés el càrrec, perquè jo tenia una actitud molt definida des de feia molt de temps. I amb això vull contestar l'Eliseu Climent (i m'agradaria que en Molins l'hi transmetés) sobre un article increïble que va publicar, en el qual Max Canher² (antic alumne meu) i un poeta traductor del grec, l'Eudald Solà, deien que jo no havia pogut ser el director del Teatre Nacional de Catalunya perquè havia estat director de la Companyia Nacional Àngel Guimerà. Em van dir que ells havien escrit a Climent corregint les seves afirmacions, però res no es va publicar després. Això em va semblar (no diré la veritat) d'una inelegància tremenda. Ara ja tinc ganes de dir-ho. Fins ara he callat molt. Però ara la majoria de gent està morta i ara ho vull dir. I històricament ho vull dir aquí i que es publiqui. Perquè, per aquelles ironies de la vida, qui va inaugurar el Teatre Nacional de Catalunya va ser un senyor que va estar al capdavant del Teatre Nacional de Madrid també com jo, però uns quants anys abans. D'altra banda, aquest senyor s'havia especialitzat a interpretar tots els capellans de les pel·lícules més representatives del nacionalcatolicisme. La doble moral del nostre partit al govern. En aquell moment, d'això en dèiem possibilisme o entrisme. Això venia després de l'etapa de Jorge Sem-

prún. El primer que es va atrevir a dir que la revolució ja no es podia fer a Espanya (el Partit Comunista encara anava dient que sí, que sí, que es faria l'endemà), l'únic que se'ls va plantar des de França va ser en Federico Sánchez, o sigui, Jorge Semprún, que era el nostre ídol. Els deia: «la revolució a Espanya no es farà mai, per ara; l'única solució és entrar dins del sistema i destruir-lo des de dins». Com que els ho va dir tan ben dit, i tan ben analitzat, el van expulsar del Partit Comunista —a ell i a Francesc Vicens, que era la meua connexió a París, el qual després dirigiria (miro d'explicar-vos la història del vostre país) la primera època de la Fundació Miró—. Aleshores, una vegada el van treure, com que tothom va protestar, es van adonar que tenien raó i van anar canviant d'estratègia. Consegüentment, vam fer allò que en deien entrisme i possibilisme. Doncs bé, jo no podia ser-ho, segons Canher i Solà, però sí que ho podia ser un senyor que s'havia aprofitat del seu passat absolutament franquista i de la Falange (no en dic el nom perquè és mort, però no vull deixar de dir-ho: un senyor que era d'aquí i que se'n va anar). La lluita catalanista no l'interessava i se'n va anar a Madrid. I que consti que mai no he fet sobre ningú judicis de valor polític. Només vull denunciar el codi de doble moral que han tingut càrrecs i gent que ha rebut encàrrecs de la Generalitat. I al cap d'uns anys, per agrair tot el que havia fet pel teatre català, van fer venir aquell senyor amb tots els honors, i li varen fer «obrir» el TNC. I els senyors aquests que havien declarat això, en aquell moment, es van posar drets la nit de l'estrena de *L'auca del senyor Esteve* aplaudint frenèticament, i jo me'n reia molt i me n'he rigut molt, de tota aquesta història.

Hi ha un article —i acabo— que es va publicar a *El País*, i de ben segur que l'Alberto Miralles encara el deu tenir, perquè té una de les millors hemeroteques del país. (Quan vulgueu fer una tesi aneu a veure el senyor, o el doctor, Alberto Miralles, que té l'hemeroteca més increïble de tot Espanya. S'ho sap tot i ho té tot controlat. A mi no em deixa mai res, però a vosaltres, com que té un fill gairebé de la vostra edat, de ben segur que us deixarà el que necessiteu. A mi, en canvi, m'ensenya el que necessito a esgarrapades. Però, al cap i a la fi, és aquí.) La història, doncs, s'ha d'explicar d'una altra manera. El teatre independent va ésser un joc també molt usat pels qui en aquell moment no eren poderosos i que quan ho han estat ens han menystingut d'una manera lamentable. Que en Guillermo, com ha explicat, no pugui dirigir a Madrid és inacceptable; que en Manuel Lourenzo hagi dirigit al Centro Dramático Nacional només un o dos cops, i que hi hagi la persona que hi ha al capdavant és inacceptable. I no continuo...Tot el que ha passat aquí, després del franquisme, és absolutament inimaginable. I que les societats catalana, gallega i castellana ho hagin permès és molt preocupant.

El tercer era en Luis Iturri, d'Euskadi, del qual no n'hem parlat. Dirigia un grup molt interessant, que va fer uns espectacles de primer ordre (no usaven l'euskera). A ell no el van deixar dirigir, però almenys li van donar un teatre a Euskadi: són més generosos que a Madrid, Galícia o Catalunya.

Moltes gràcies per haver escoltat. Jo crec que valdria la pena que hi haguessin estat tots els *esplèndids*.

NOTES

1. Al llibre de José Marial *El teatro independiente* hi ha una dedicatòria datada el 30 d'agost de 1955.
2. SERRA, Montserrat. «Flotats: operació retorn». *El Temps*. València: 20 d'octubre de 1997. P. 62.